

ДРАМА К. Р. «ЦАРЬ ИУДЕЙСКИЙ» НА ПЕРЕКРЕСТКАХ ИСТОРИИ

Великий князь Константин Романов (1856–1915), внук императора Николая I и дядя последнего русского императора Николая II, больше известный под поэтическим псевдонимом К. Р., был заметной фигурой в искусстве России на рубеже XIX–XX вв. Поэт, драматург, общественный деятель и одновременно член правящей династии, теоретик военного дела и знаток русской истории, высокопоставленный военный, полковник и эстет, романтический стихотворец и христианский моралист – таковы грани этого уникального таланта.

В обращении к евангельскому тексту, в искреннем вероисповедании, интимном переживании истории Христа К. Р. был ничем не скован: ни положением, ни «узами счастья», ни военным мундиром полковника лейб-гвардии. Именно здесь он обретал свободу! Полную свободу выражения своих религиозных чувств.

Парадокс заключался в том, что уходя от современности, приходя к древним источникам веры, К. Р. сближался с известным кругом своих современников. Его цикл «Библейские песни» созвучен темам поэзии и особенно живописи эпохи модерна: здесь можно вспомнить культ путешествий во времени Константина Сомова, реализм Иудеи времен Христа Николая Ге и Василия Поленова, влюбленность в ауру прошлого Александра Бенуа. Отчасти К. Р. предвосхищает даже поэзию Николая Гумилева, поскольку его «Сфинкс» может рассматриваться как предтеча гумилевского «Камня». А глубокий интерес к пришествию Христа в мир, знание истории древнего Иерусалима и подробностей евангельских событий делают К. Р., по сути, первым в ряду тех художников XX в., кто отправится на свет Вифлеемской звезды.

Не случайно драма «Царь Иудейский» венчает творчество Константина Романова. В ней поэту удалось реализовать практически все ценности своей жизни: молитвенное благоговение перед Божьим творением, страстное ожидание Мессии.

Создание пьесы на евангельский сюжет было сознательно приурочено великим князем к святым датам православного церковного календаря. К. Р. словно бы поверял шаги своей музыки шагами самого Христа. Пьеса была начата в Страстную пятницу, 27 марта 1909 г., в Павловске. В качестве персонажа Иисус Христос на сцене не появлялся, но озарял своим близким присутствием весь ход отраженных событий.

7 марта 1912 г. А. Ф. Кони писал автору: «Если бы дать эту драму для исполнения мейнингенцам или труппе Станиславского, – этот конец мог бы потрясти всю зрительную залу...» [цит. по: Петроченков, 2002, 179]. Картина, изображающая минуты крестной смерти Спасителя, была дописана в Страстную пятницу 23 марта 1912 г. В первый день Пасхи, совпадавший с Благовещением, великий князь приступил к последнему, заключительному действию. Драма «Царь Иудейский» была закончена на Светлой неделе (6 апреля 1912 г.).

Сюжет пьесы практически повторяет события Страстной недели: приезд Христа в Иерусалим, затем Тайная вечеря, предательство Иуды, арест в Гефсиманском саду, суд Пилата, интриги фарисеев и злоба синедриона, наконец, крестный путь на Голгофу, казнь на кресте, погребение и воскресение Христа. Ликованием вокруг этой вести и заканчивается драма.

Но в центре пьесы не Спаситель, а народ Иерусалима и иудей Иосиф Аримафейский, который на наших глазах проходит путь от сомнений к истовой вере в Спасителя. Это преображение души дано автором в драматическом контрапункте с преображением казненного Иисуса, воскрешением самого сына Божьего.

Перипетии прозрения составляют суть драмы – от слепоты народной молвы до общего прозрения Иерусалима: восторга тех, кто стал христианином, и страха тех, кто обагрил кровью Спасителя свои руки и души. Кроме Иосифа Аримафейского, в центре драматического действия судьбы Пилата и Прокулы, его жены, которая первой предугадала значение Христа в своих снах и пыталась спасти галилеянина от казни. В этом смысле каждая драматическая сцена намекает на незримое присутствие Христа в душах и поступках людей.

Казалось бы, все эти особенности пьесы – с учетом высокого положения К. Р. в обществе – гарантировали своевременный

и свободный выход драматического произведения к публике. Однако судьба распорядилась иначе.

Идя наперекор духу времени, автор невольно задел интересы Православной церкви, которая с особенным недоверием отнеслась к пьесе на евангельский сюжет. За пьесу началась настоящая борьба.

30 апреля великий князь обращается в письме к царю с просьбой разрешить постановку драмы в Китайском или Эрмитажном театре, если она будет разрешена к постановке театральной и духовной цензурой. В письме к государю Константин Романов просит о заступничестве, напоминая, как прадед его, Николай, в свое время заступился за «Ревизора» Гоголя.

В мае 1912 г. в канцелярии Синода появилось дело № 285 о допущении к представлению драмы «Царь Иудейский». Пьеса была отклонена Святейшим синодом в связи с тем, что «автор выводит на сцену исторические личности, высоко чтимые Православной церковью. Кроме того, некоторые из действующих лиц пьесы произносят такие слова о Христе, которые не должны быть произносимы на театральных подмостках» [Герхен, 1997, 151].

1 августа К. Р. получает ответ архиепископа Сергия Финляндского. «Читал с биением сердца и замиранием дыхания, — записывает великий князь. — Синод не встречает препятствий к напечатанию “Царя Иудейского”. Еще бы! Как будто я об этом спрашивал. Но постановка драмы на сцене признается невозможной, несмотря на то, что она произвела бы на зрителя еще более сильное впечатление, чем в чтении. Синод опасается, что благотворное влияние драмы будет с излишком покрыто несомненным вредом. Надеяться, что введение пьес, подобных “Царю Иудейскому”, облагородит театр, невозможно, т. к. для этого необходимо было бы удалить все пьесы иного характера, а также и актеров из обычных профессиональных лицедеев превратить в своего рода духовную корпорацию» [цит. по: Петроченков, 2002, 190–191].

И все же 9 января 1914 г. премьера драмы на сцене Эрмитажного театра состоялась. Состав участников спектакля был огромен — более 200 человек, в том числе два генерал-майора, 22 капитана, 40 поручиков и подпоручиков. Сам К. Р. исполнил роль Иосифа Аримафейского, его два сына — Константин и Игорь — исполняли второстепенные роли. Над оформлением спектакля

трудилось пять художников. Главный режиссер Арбатов имел четырех помощников. Этим коллективом руководил секретарь «Измайловского досуга» капитан Петр Данильченко. Он «хитроумно» организовал 10 генеральных репетиций, на которых «перебывал весь Петербург» [Герхен, 1997, 153], т. е. без малого 3 тыс. зрителей.

Перед 4-м действием сам император обещал пожаловать на сцену. Поблагодарив за постановку главного администратора Петра Данильченко, Николай добавил: «Сколько раз я читал Евангелие, сколько раз присутствовал в церкви на богослужениях Страстной недели, но никогда я не переживал Страстей Господних так, как сегодня, здесь, в театре. Мне много надо было себя сдерживать, чтобы не расплакаться. И сейчас, обещаясь прийти за кулисы, я это сделать сразу не мог, пока не выкурил четырех папирос. Еще раз сердечно благодарю Вас» [цит. по: Данильченко, 2003, 66–67].

Через 2 дня, т. е. 11 января, великий князь разрешил представить пьесу вторично, отдав все места для представителей прессы – русской и иностранной. Результатом этого представления явились газетные и журнальные публикации. В своих воспоминаниях в Нью-Йорке в 1934 г. П. Данильченко отмечал, что им было собрано свыше тысячи рецензий на пьесу и спектакль «Царь Иудейский» (к тому времени пьеса была переведена на 10 иностранных языков).

В многочисленных рецензиях, следовавших после представления, говорилось больше о театральной атмосфере, роскоши декораций, гирляндах живых цветов, музыке Глазунова, впечатлении зрителей и очень мало – об игре актеров. Упоминание великого князя в роли Иосифа Аримафейского и его сыновей: князя Константина Константиновича в роли префекта когорты и князя Игоря Константиновича в роли поселенника Руфа – было, скорее всего, данью уважения к автору.

Причина такого умолчания двояка: во-первых, сравнивать игру любителей (все мужские роли) и профессионалов (все женские роли) было бы неуместно; во-вторых – и это самое главное – пьеса произвела то впечатление, какое и должна была произвести: ее восприняли как религиозную мистерию. Разговор об игре актеров в данном случае превратился бы в своеобразное толкование евангельской истории.

Объективный взгляд на спектакль стал возможен только спустя 5 лет, когда в 1919 г. в «Одесских новостях» были напечатаны воспоминания Е. Валерского о постановке в Эрмитажном театре: «Ставил пьесу режиссер Арбатов, бывший тогда режиссером Суворинского театра. Его возможности были известны всем; как всегда, сцена оказалась загроможденной маленькими и большими лестницами, были тонкие и толстые колонны; но настоящего спектакля, спаянного внутренней идеей, не было, и быть не могло. Поражала, прежде всего, разноголосица, все актеры профессионалы “играли” – надрывались. Все “великие” любители тихо и мирно произносили свои реплики и монологи. <...> В общем, надо сказать, что этот спектакль, в достаточной мере заурядный, оставил у меня хорошую память – благодаря исполнению роли Иосифа Аримафейского самим автором поэмы. Это неумелое “неактерское” исполнение было все же проникновенным, – оно не было проникнуто суетной жадой успеха, каковой было бы насыщено всякое образцово-актерское исполнение. Это исполнение не было и иллюстрацией к произносимым тирадам, т. к. слова написанные произносились самим написавшим, и на этих словах лежала часть его чувств и мыслей. Поэтому они звучали менее бутафорски, чем слова рядом декламирующих актрис и актеров» цит. по: Петроченков, 2002, 266–267]. Автор, уже не связанный условностями эпохи, передал то, о чем умалчивали рецензенты в 1914 г.: одни – по соображениям этикета, другие – в силу верноподданнических чувств.

Сам же текст драмы, как художественное произведение поэта, практически не анализировался и ушел в тень театральных событий.

Первая мировая война и две революции – Февральская и Октябрьская 1917 г. – кардинально изменили судьбу драмы К. Р. «Царь Иудейский». Ее сценическая история в течение пяти лет, прошедших со дня ее первой постановки при царском дворе, удивляет неожиданными поворотами.

Еще при жизни августейшего автора издатель Н. Н. Сергиевский получает от царя разрешение на устройство чтений драмы для благотворительных целей на сценах петербургских императорских и частных театров с участием артистов Александринского и Малого театров и придворного оркестра. Сборы от этих

чтений, по желанию автора, идут на приобретение передвижных средств для перевозки раненых с полей сражений.

Осенью 1917 г. Арбатову удалось получить из кладовых Эрмитажа весь реквизит и декорации и возобновить спектакль в театре Н. К. Незлобина. Уже после октябрьских событий драма выдержала 78 представлений. Позднее Незлобин перенес постановку в Москву, где, с новыми костюмами и декорациями, с мая 1918 г. драма выдержала около 100 представлений. (Однако следует заметить, что фильм с одноименным названием был сразу же снят с экрана как «грубейшая макулатура». Только на этот раз запрет исходил не от иерарха Синода, а от Наркомпроса.)

Таким образом, из частного семейного события царствующей династии драма «Царь Иудейский» превратилась в событие поистине историческое. Пьеса представляет собой не только один из вариантов художественного комментирования Евангелия, каких обнаруживается превеликое множество за двухтысячелетнюю историю христианства, но и знаменательную страницу из летописи духовного восхождения личности накануне падения правящей династии России.

Описывая Страстную неделю в Иерусалиме, которая стала преддверием падения Римской империи, автор невольно преугадал участь Российской империи, до падения которой оставались считанные годы. Вот как оценивает пьесу современный исследователь: «Драма дописана и поставлена накануне Первой мировой войны. Она – итог жизни ее автора. Она предвестие многих итогов. Всем своим строем и поэтикой она в “золотом” девятнадцатом веке. И не затем ли она, как белая ворона, вторглась в Серебряный – двадцатый, чтобы напомнить о забытом, помочь разглядеть примелькавшееся и оттого невидимое. И другой, новый, поэт, всходя со страной на Голгофу, скажет:

Думали, нищие мы...» [цит. по: Петроченков, 2002, 12].

Сценическая судьба драмы «Царь Иудейский» не закончилась со смертью автора. Обеим постановкам 1919 г. сопутствовали необычные обстоятельства.

Одна из постановок состоялась в Екатеринбурге, освобожденном Белой армией от большевиков. Уже не было в живых царской семьи, уже погибли в Алапаевске сыновья великого князя,

и на театральные подмостки поднялись актеры, чтобы в короткий срок поставить «Царя Иудейского».

Другая премьера состоялась в Одессе в «Русском театре». На эту постановку в «Одесских новостях» откликнулся Г. Пекаторос: «Н. И. Собольщикову-Самарину пришла в голову чрезвычайная мысль, казалось бы, совершенно неосуществимая, – поставить мистерию-поэму покойного К. Р. на одесской сцене. <...> ...поставить теперь, когда все потонуло в воровстве, взяточничестве, грабеже и крови. Когда все обесценено, сведено на “нет” – и религия, и мораль, и красота, а пуще всего ценность человеческой души; теперь, когда воистину все озверело, осатанело, когда мы переживаем царство антихриста, поставить теперь “Царя Иудейского”, поэму-мистерию, проникнутую тонкой прелестью искренней веры, проникнутую глубокой любовью, поэму, полную особого религиозного очарования, – это, несомненно, своего рода подвиг, большая общественная заслуга, это великое служение вечному и святому, служение тому, что все забыли и без чего жить нельзя» [Там же, 268–269].

Пройдет более семидесяти лет, прежде чем зритель вновь встретится с героями Константина Романова. Премьера состоится в 1992 г. Режиссер-постановщик – В. Н. Драгунов, художники – С. М. Бархин, Т. М. Бархина, композитор – Г. Я. Гоберник.

Итак, в самый разгар экономического кризиса 1992 г., за несколько часов до того, как зазвенели колокола по всей Москве и были произнесены торжественные слова «Христос воскрес!», восторженные речи театральных персонажей прозвучали со сцены Малого театра, завершив нравственные мучения Понтия Пилата, его жены Прокулы, Иосифа Аримафейского, Никодима... Россия вновь захотела слышать не речь и прозу, а внимать стихам и Евангелию.

Премьера спектакля «Царь Иудейский» состоялась на Пасху – 26 апреля 1992 г. Спектакль Малого театра отразил новые тенденции в обществе, интерес к истории христианства и возвращение к религиозной духовности, а также стремление найти духовную обитель, которая защитит от внешних и внутренних кризисов.

Знаменательно, что еще до появления самого спектакля в анонсе газеты «Вечерняя Москва» на готовящуюся премьеру автор статьи «Знакомьтесь – “Царь Иудейский”» сетовала на христи-

анскую малограмотность россиян: «Плохо знакомые с библейскими сюжетами, мы семьдесят лет обкрадывали свою собственную нравственность. Рассказывают, что при экскурсиях в “Эрмитаже” самый распространенный зрительский вопрос: “А почему Мадонна все время с мальчиком?” Хочется надеяться, что спектакль “Царь Иудейский”, трактующий тему предательства, переменчивости народа по отношению к своему недавнему кумиру, которого то превозносят, то яростно требуют его казни, пробудит зрительский интерес» [Николаева, 1992, 3].

Не случайно дата премьеры была приурочена к крупному религиозному празднику, а во главу угла спектакля были поставлены проблемы нравственности и стойкости убеждений. Но подача материала осуществлялась уже на другом театральном языке и в другой стилистике, хотя глубинные мотивы оставались прежними.

«Меня заинтересовало это произведение, так как не каждому режиссеру удастся прикоснуться к той эпохе, к тому времени. Сейчас наблюдается явный духовный тупик в обществе и для многих выход находится именно в вере. Людям необходимо во что-то верить...» – так объяснил режиссер свой выбор пьесы [Драгунов, 1992, 5].

При всей традиционности и даже ортодоксальности подхода постановка В. Драгунова включала элементы пластики авангарда. Это свидетельствовало о новизне исторического момента: этические новации времени просачивались в постановки Малого театра, превращая их в своего рода эстетические *поступки*.

Но в данном случае странность ситуации заключалась в том, что в наполненном религиозным содержанием спектакле столкнулись различные театральные эстетики. С одной стороны, условный кубизм декорации, массивность сценографических очертаний, подавляющих человеческие фигуры, использование языка лазерного света, создающего определенную игру форм в сочетании с пластикой человеческого движения, а с другой – следование традиции актерского мастерства Малого театра, т. е. искусству произведения блестящей по своей выразительности и правильности сценической речи. Однако в постановке В. Драгунова традиция и новаторство так и остались чуждыми друг другу, не достигнув искомого синтеза.

Авангард парадоксальным образом только подчеркнул и наиболее выпукло представил силу щепкинской школы, которая неожиданно оказалась интереснее и мощнее всех визуальных нагромождений, инородных для религиозной тематики. Не подкрепленная сценографическим реквизитом, а подчас только мешающая и утяжеляющая сцену в консервативном (в положительном понимании слова) театре, эта новация, вдруг обнажившись, обозначила в некотором роде преимущество и надежность традиционных театральных методов.

И тем не менее – парадокс! – не получившись как полноценное сценическое произведение, постановка состоялась как заметное событие в культурной истории Малого театра.

Казалось бы, тут можно ставить точку, но нет... В завершение нельзя не сказать о *фоне* тогдашней культурной ситуации.

За стенами Малого театра в это же самое время бурлил нескончаемый поток торговцев, заполонивший все дорожки и тротуары прилегающей площади. Особая «честь» выпала классику. Памятник Александру Островскому выполнял в прямом смысле слова роль гардероба, который облепили все детали мужской и женской одежды, а подоконники театра были завалены доверху коробками... Снаружи доносились зазывные крики, брань. А за стенами, в тишине почти пустого зала (в нем с трудом набиралось 5–10 рядов партера), искусство актерского слова налаживало контакт с лазерной живописью и техническими усовершенствованиями.

Последний спектакль был сыгран 7 января 1994 г.

Мистика! Сценический круг неожиданно дал сбой именно в день Рождества: в самый разгар действия вдруг остановилось движение декораций, весь визуальный ряд оказался нарушен, актеры вынуждены были импровизировать, полностью меняя сценический рисунок, опуская целые фрагменты спектакля.

Пожалуй, это был тот самый момент, когда необходимо было уповать только на Всевышнего, ибо главные персонажи спектакля оказались на разных сценических высотах, и требовалось каким-то немислимым образом опуститься вниз (прыгать ли, обходить ли все «кубические пригорки», нарушая стихотворную форму своего текста, или просто остаться стоять на месте до конца, надеясь, что технический сбой срочно ликвидируют). Постоянные зрители

с замиранием сердца следили уже не за ходом действия, а за отчаянными передвижениями исполнителей.

Что это – месье материала или случайность?..

Итак, несмотря на все огрехи, постановка пьесы К. Р. стала знаменательным событием в репертуаре Малого театра. Театр убедительно демонстрировал свою старомодную и основательную, бесконечно привлекательную в прочности театральных принципов установку на высшие достижения российской культуры и тем самым приходил в современность совсем с другой стороны, с той, откуда не ждали, – с высот идеала. А идеал – единственное, что никогда не ведает старости и вечно молодо. В этой соразмерной с историей поступи идеалов Малый и был современен.

Потребность в духовной драме в этот период оказалась настолько сильна, что в 1992 г. к пьесе обратился и один из самодельных коллективов – прихожане Обыденной церкви Святого Пророка Ильи. На это произведение указал им отец Глеб. В доме его родителей бывал Константин Романов, и пьеса запомнилась ему с детства. Удивительно, что поставила спектакль прихожанка церкви, бывшая актриса, ученица Хмелева Доротея Каминская.

Так, спустя почти 80 лет, опасения Священного синода об угрозе возвышенного духовного характера драмы при попадании ее на сцену развеяли именно те, на чьи религиозные чувства уповала цензура, – сами церковные прихожане.

В 2002 г. постановку драмы «Царь Иудейский» осуществила молодежная группа Владивостокского прихода Пресвятой Богородицы. 18 апреля 2004 г. на Пасху спектакль поставили в Желнинском детском доме Нижегородской области, в нем участвовали и дети, и взрослые.

Сегодня отношение к пьесе изменилось не только на низовом уровне, в пастве. Весной 2004 г. мир Церкви всколыхнул фильм Мела Гибсона «Страсти Христовы». Вот что писал по этому поводу настоятель храма Святой Мученицы Татианы при МГУ, преподаватель Московской духовной академии, кандидат богословия, протоиерей Максим Козлов: «Из того, что я читал в русской литературе, мне представляется лучшим для экранизации евангельских событий, наиболее глубоким, принципиально правильный подход, который есть в драме Константина “Царь Иудейский”. Там события Страстной седмицы воспроизведены через рассказ

жителей Иерусалима. Они, общаясь друг с другом, сопереживают, участвуют в том, о чем говорит Евангелие. Мне кажется, такого рода мера отстранения была бы наиболее церковно-корректной при адекватном художественном раскрытии. В этом смысле такого рода фильм или театральная постановка была бы более соответствующей православию, чем фильм Мела Гибсона» [Козлов, 2004].

Таким образом, понадобилось почти столетие гонений на церковь, чтобы отношение к драме великого князя решительно изменилось.

Драма «Царь Иудейский» и поэзия К. Р. потоком Чистого Иордана продолжают струиться в современной русской истории, и судьба пьесы еще далека от своего завершения.

Герхен Т. Лебединая песнь К. Р. // Нева. 1997. № 9.

Данильченко Н. Воспоминания о постановке на сцене Эрмитажного театра драмы поэта К. Р. «Царь Иудейский» // Нева. 2003. № 5.

Драгунов В. Интервью // Досуг Москвы. 1992. 6 июня.

Козлов М. [Электрон. ресурс.] Режим доступа: http://www.pokrov-forum.ru/pr_i/i_kino/talk/Christ.html#kozlov.

Николаева Д. Знакомьтесь – «Царь Иудейский» // Веч. Москва. 1992. 24 апр.

Петроченков В. В. Драма Страстей Христовых: К. Р. «Царь Иудейский». СПб., 2002.

М. Ю. Трубицына

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЕВА («РОССТАНИ», «БОГОМОЛЬЕ»)

Несколько десятилетий имя известного русского писателя Ивана Сергеевича Шмелева не упоминалось ни в вузовских программах, ни в школьных учебниках. Эмиграция из России

© Трубицына М. Ю., 2007